POLÍTICA DA LITERATURA

Politique de la littérature In RANCIÈRE, J. Politique de la littérature . Paris: Éditions Galillé, 2007, pp. 11-40.

JACQUES RANCIÈRE

TRADUÇÃO: RENATO PARDAL CAPISTRANO

A política da literatura não é a política dos escritores. Ela não diz respeito a seus engajamentos pessoais nas lutas políticas ou sociais de seus tempos e tampouco à maneira pela qual eles representam em seus livros as estruturas sociais, os movimentos políticos ou as identidades diversas. A expressão "política da literatura" implica que a literatura faz política enquanto literatura. Ela supõe que não se deve exigir que os escritores façam política ou que se consagrem ao máximo à pureza de sua arte, mas que esta própria pureza tem já a ver com a política. Ela supõe que há uma ligação essencial entre a política, entendida como forma específica da prática coletiva, e a literatura, entendida como prática definida da arte de escrever.

Colocar o problema desta forma obriga a explicitar-lhe os termos. Farei inicialmente uma breve exposição em relação ao que concerne à política. É comum confundi-la com a prática do poder e com a luta pelo poder, mas não basta que haja poder para que haja política, nem que haja leis que regulem a vida coletiva: é necessário haver a configuração de uma forma específica de comunidade. A política é a construção de uma esfera de experiência específica na qual certos objetos são postos como comuns e certos sujeitos são vistos como capazes de designar tais objetos e de argumentar sobre os temas que lhe são relativos. Essa constituição, porém, não é um dado fixo baseado em uma invariável antropológica. O dado sobre o qual a política repousa é sempre litigioso. Uma célebre fórmula aristotélica declara que os homens são seres políticos porque possuem a palavra – o que lhes permite tornar comuns o justo e o injusto –, enquanto os animais possuem apenas a voz – que exprime o prazer ou a dor. A questão, portanto, resume-se a saber quem está apto a julgar o que é palavra deliberativa e o que é expressão de desprazer. Em certo sentido, toda atividade política é um conflito para distinguir o que é palavra e o que é grito, para até mesmo redesenhar as fronteiras sensíveis pelas quais se atesta a capacidade política. *A República* de Platão expõe de imediato que os artesãos não têm tempo de fazer outra coisa que não seja o seu trabalho: sua ocupação, seu emprego do tempo e as capacidades que a isso os fazem adaptados impedem-lhes o acesso àquele suplemento que constitui a atividade política. Ora, a política começa justamente quando essa impossibilidade é posta em questão, quando aqueles e aquelas que *não têm* o tempo de fazer nada mais que seu trabalho tomam esse tempo que não possuem para provar que eles são justamente seres dotados da palavra – que participam de um mundo comum – e não animais furiosos ou sofredores. Essa distribuição e

essa redistribuição dos espaços e dos tempos, dos lugares e das identidades, da palavra e do ruído, do visível e do invisível formam o que eu chamo de a partilha do sensível. A atividade política reconfigura a partilha do sensível: ela introduz no cenário comum objetos e sujeitos novos; ela torna visível o que estava invisível; ela torna audíveis como seres dotados de palavra aqueles que apenas eram ouvidos como animais ruidosos.

A expressão "política da literatura" implica, portanto, que a literatura intervém enquanto literatura na decupagem[1] dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, da palavra e do ruído. Ela intervém dentro da relação entre as práticas das formas de visibilidade e dos modos de dizer que recortam um ou vários mundos comuns.

Trata-se agora de saber o que significa "a literatura enquanto literatura". "Literatura" não é um termo transistórico designativo do conjunto das produções das artes da palavra e da escrita. Foi tardiamente que a palavra "literatura" ganhou esse sentido hoje banalizado. No espaço europeu, foi apenas no século XIX que o termo passou da acepção antiga de saber dos letrados para designar a arte de escrever em si mesma. A obra de Madame de Staël, *De la littérature considerée dans ses rapports avec les institutions sociales*, lançada no ano de 1800, é considerada frequentemente como o manifesto desse novo uso. Ao largo disso, muitos críticos agiram como se o termo dissesse respeito a outra coisa: empenharam-se então em estabelecer uma relação entre os acontecimentos e as correntes políticas historicamente definidas e criar um conceito intemporal de literatura. Houve outros que pretenderam levar em conta a historicidade do conceito de literatura, mas que, de modo geral, o fizeram na perspectiva do paradigma modernista, que determina a modernidade artística como uma ruptura de cada arte com a servidão da representação (que fazia das artes um meio de expressão de um referente exterior) e sua concentração sobre sua própria materialidade. A modernidade literária foi veiculada então como sendo a implementação de um uso intransitivo da linguagem em oposição ao seu uso comunicativo. Estipulava-se assim, para a determinação da relação entre política e literatura, um critério muito problemático e que rapidamente conduzia a um dilema: ou se opunha a autonomia da linguagem literária a um uso político considerado como uma instrumentalização da literatura; ou se afirmava autoritariamente uma solidariedade entre a intransitividade literária – concebida como a afirmação do primado materialista do significante – e a racionalidade materialista da prática revolucionária. Em *Que é a literatura?*, Sartre propunha um tipo de acordo amigável entre a oposição da intransitividade poética e da transitividade literária. Os poetas, dizia ele, utilizam as palavras como se fossem coisas. Quando Rimbaud escrevia: "Quelle âme est sans défauts?", ele obviamente não fazia uma pergunta, mas fazia da frase em si um substância

opaca, semelhante a um céu amarelo de Tintoretto.[2] Não há portanto nenhum sentido em falar de um engajamento da poesia. Por sua vez, os prosadores[3] lidam com as significações. Eles utilizam as palavras como instrumentos de comunicação e se encontram engajados nisso, quer queiram ou não, nas tarefas da construção de um mundo comum.

Infelizmente, esse acordo amigável não regulava nada. Logo após ter enraizado o engajamento da prosa literária em seu próprio uso da linguagem, Sartre deveria explicar por que prosadores como Flaubert enviesaram a transparência da linguagem prosaica e transformaram o meio da comunicação literária em um fim em si. Ele tinha que descobrir a razão da questão na conjunção entre a neurose pessoal do jovem Flaubert e as duras realidades da luta de classes em seu tempo. Devia portanto pesquisar no exterior [da linguagem] uma qualidade política (*politicité*) da literatura que ele pretendia ter fundado no uso próprio da linguagem. Esse círculo vicioso não é um erro individual, ele está ligado à vontade de fundamentar em pressupostos linguísticos a especificidade da literatura, e esta vontade está ligada às simplificações do paradigma modernista das artes, que por sua vez quer fundamentar a autonomia das artes sobre a materialidade própria delas, o que impõe a reivindicação de uma especificidade material da linguagem literária: esta, porém, prova-se como algo inencontrável. Na verdade, a função comunicacional e a função poética da linguagem não cessam de se entrelaçar uma à outra, seja na comunicação ordinária – que fervilha de tropos – seja na prática poética – que sabe desviar em benefício próprio os enunciados transparentes. O verso de Rimbaud "Quelle âme est sans défauts?" certamente não busca uma contagem das almas correspondentes a tal condição. Não se pode concluir, junto a Sartre, que aquela interrogação não é "mais uma significação, mas uma substância", porque esta falsa questão partilha com os atos ordinários da linguagem múltiplos traços comuns. Ela obedece não apenas às leis da sintaxe, mas também a um uso retórico corrente das proposições interrogativas e exclamativas, uso particularmente vivaz na retórica religiosa que caracterizou Rimbaud: "Qui de nous est sans péché?"; "Que celui d'entre vous qui est sans péché qui jette la première pierre!". Se a poesia se desvia da comunicação ordinária, isso não se dá através de um uso intransitivo (que anularia a significação), mas pela operação de uma junção ente dois regimes de sentido: de um lado "Quelle âme est sans défauts?" é uma frase "ordinária", posta em seu lugar num poema que assume a forma do exame de consciência; mas de outro lado, no eco que ela dá a "Ô saisons, ô chateaux!", ela é também uma frase-enigma – um "refrão simplório" como os das rimas e canções populares, e ainda o "*coup d'archet*"[4] daquele que "assiste à eclosão de seu pensamento", à sua emergência, nas frases

utilizadas da linguagem e no embalo vazio de sentido das rimas, desse *desconhecido* que é convocado para dar um sentido e um ritmo novos à vida coletiva.

A singularidade da frase de Rimbaud não ergue portanto um uso próprio – anticomunicacional – da linguagem: ela alça uma relação nova entre o próprio e o impróprio, o prosaico e o poético. A especificidade histórica da literatura não se atém a um estado ou a um uso específico da linguagem, ela se atém a um novo equilíbrio de seus poderes, a uma nova maneira pela qual a ação ocorre no tornar visível e no tornar audível. A literatura, em resumo, é um regime novo de identificação da arte de escrever. Um regime de identificação de uma arte é um sistema de relações entre as práticas, as formas de visibilidade dessas práticas e os modos de inteligibilidade. É portanto uma certa maneira de intervir na partilha do sensível que define o mundo que habitamos: a maneira pela qual o mundo nos é visível, pela qual este visível se deixa dizer e as capacidades e incapacidades que se manifestam nisso. É a partir disso que se torna possível pensar a política da literatura "como tal": seu modo de intervenção na decupagem dos objetos que formam um mundo comum, dos sujeitos que o povoam e dos poderes que eles têm para vê-lo, nomeá-lo e sobre ele agir.

Como caracterizar esse regime de identificação própria à literatura e sua política? Para abordar a questão, confrontemos duas leituras políticas de um mesmo autor, considerado um representante exemplar da autonomia literária que retirava a literatura de toda forma de significação extrínseca e de usos político e social. Em *Que é a literatura?*, Sartre retratava Flaubert como o campeão de um assalto aristocrático contra a natureza democrática da linguagem prosaica. Esse assalto tomava, segundo ele, a forma de uma petrificação da linguagem:

> Flaubert escreve para se livrar dos homens e das coisas. Sua frase cerca o objeto, agarra-o, imobiliza-o e lhe quebra a espinha, cerra-se sobre ele, transforma-se em pedra e com ela o petrifica.[5]

Sartre via nessa petrificação a contribuição dos campeões da literatura pura à estratégia da burguesia. Flaubert, Mallarmé e seus colegas pretendiam recusar o modo de pensamento burguês e sonhavam com uma nova aristocracia, vivendo em um mundo de palavras purificadas, concebido como um jardim secreto de pedras e de flores preciosas. Esse jardim secreto, no entanto, nada mais era que a projeção ideal da propriedade prosaica. Para construí-lo, os prosadores deveriam subtrair as palavras de seu uso comunicativo e arrancá-las assim daqueles que poderiam utilizá-las como instrumentos de debate político e de luta social. A petrificação literária das palavras e dos objetos servia à sua maneira à estratégia niilista de uma burguesia

que tinha visto sua morte anunciada nas barricadas parisienses de junho de 1848 e que procurava intervir em seu destino pelo refreamento das forças históricas que ela mesma havia desengatado.

Se essa análise merece nosso interesse é porque ela retoma um esquema interpretativo já utilizado pelos contemporâneos de Flaubert. Ele pontuava em sua prosa a fascinação pelo detalhe e a indiferença pela significação humana das ações e dos personagens, o que lhe fazia dar às coisas materiais a mesma importância que a dos demais seres humanos. Barbey d'Aurevilly resumia sua crítica ao dizer que Flaubert arrumava suas frases tal como um operário arrumava as pedras de uma calçada. Todas essas críticas estão de acordo entre si para caracterizar sua prosa como um empreendimento de petrificação da palavra e da ação humanas, e para ver nessa petrificação, como Sartre o fará depois, um sintoma político; mas elas estão de acordo também para ouvir esse sintoma de modo inverso ao de Sartre. Longe de ser a arma de um assalto antidemocrático, a "petrificação" da linguagem era para eles a marca registrada da democracia. Ela ia ao encontro do democratismo que animava toda empresa do romancista. Flaubert tornava todas as palavras iguais da mesma maneira que suprimia toda hierarquia entre os temas nobres e os temas vis, entre narração e descrição, primeiro plano e plano de fundo, e, finalmente, entre homens e coisas. Com certeza ele bania todo engajamento político, tratando com igual desprezo democratas e conservadores. O escritor para ele devia se resguardar de não querer provar nada, mas essa indiferença em relação a toda mensagem era para aqueles críticos a própria marca da democracia: quaisquer que fossem os sentimentos de Flaubert em relação ao povo e à República, sua prosa era ainda democrática – ela era a própria encarnação da democracia.

Com certeza, Sartre não foi o primeiro a converter um argumento reacionário em argumento progressista. As interpretações "políticas" e "sociais" pelas quais os críticos do século XX quiseram esclarecer a literatura do século XIX repetem essencialmente contra o romance "burguês" as análises e os argumentos dos nostálgicos da ordem monárquica e representativa. A comparação pode ser até divertida, mas vale mais a tarefa de compreender as razões de sua ocorrência. Para tanto é preciso reconstituir a lógica que designa para uma certa prática de escrita um sentido político, e que pode ser lida de duas formas opostas. Deve-se então focar a relação entre três coisas: uma maneira de escrever, que tende a subtrair as significações; uma maneira de ler, que vê um sintoma nesse remanejamento do sentido; e, finalmente, a possibilidade de interpretar de formas opostas a significação política desse sintoma. A indiferença da escrita, a prática da leitura sintomática e a ambivalência dessa prática pertencem a um mesmo dispositivo. E esse dispositivo poderia muito bem ser a literatura em si: a literatura como regime histórico de identificação da arte de escrever, como nó específico entre um regime de significação de palavras e um regime de visibilidade das coisas.

Eis onde se encontra a novidade histórica concebida pelo termo "literatura": não em uma linguagem particular, mas em uma nova maneira de conectar o dizível e o visível, as palavras e as coisas. Era isto que estava em jogo na crítica dos campeões do beletrismo clássico contra Flaubert, e também contra todos os artesãos dessa prática nova da arte de escrever chamada literatura. Esses inovadores tinham – eles o diziam – perdido o sentido da ação e da significação humanas. Queriam dizer com isso que eles haviam perdido o sentido de uma certa maneira de agir e de uma certa maneira de conectar ação e significação. Para se compreender do que se tratava esse sentido perdido, é preciso lembrar o velho princípio aristotélico que dava base à ordem representativa clássica. A poesia, segundo Aristóteles, não se define por um uso específico da linguagem: ela se define pela ficção, e a ficção é a imitação dos homens que agem. Esse princípio, aparentemente simples, definia na verdade uma certa política do poema. De fato ele opunha a racionalidade causal das ações à empiricidade da vida. A superioridade do poema que encadeia ações sobre a história que conta a sucessão dos fatos era homóloga à superioridade dos homens que participam do mundo da ação sobre aqueles que estão confinados no mundo da vida, isto é, da pura reprodução da existência. De acordo com essa hierarquia a ficção dividia-se em gêneros. Havia os gêneros nobres, consagrados à pintura de ações e personagens elevados, e havia os gêneros baixos, consagrados às histórias das pessoas inferiores. A hierarquia dos gêneros submetia também o estilo a um princípio de conveniência: os reis devem falar a língua dos reis, enquanto o povo deve falar a língua do povo. Esse conjunto de normas definia muito mais que uma corrente acadêmica. Ele ligava a racionalidade da ficção poética a uma certa forma de inteligibilidade das ações humanas, a um certo tipo de adequação entre as formas de ser, as formas de fazer e as formas de dizer.

A "petrificação" da linguagem, a perda do sentido da ação e da significação humanas: eis o desmantelamento da hierarquia poética em acordo com uma ordem do mundo. E o aspecto mais visível desse desmantelamento era a supressão de toda hierarquia entre temas e personagens, de todo princípio de adequação entre um estilo e um tema ou um personagem. O princípio dessa revolução (formulado, na aurora do século XIX, pelo prefácio das *Lyrical Ballads* de Woodsworth e Coleridge) encontra-se, nas mãos de Flaubert, levado a suas consequências extremas. Não há mais temas belos nem temas vis. Isso não quer dizer apenas, como para Woodsworth, que as emoções dos mais simples são tão suscetíveis de poesia quanto as emoções das "grandes almas". Isso quer dizer, mais radicalmente, que não há tema nenhum, que a combinação das ações e a expressão dos pensamentos e sentimentos – que faziam o coração da composição poética – são em si mesmos indiferentes. O que faz a textura da obra é o estilo, que é "uma maneira absoluta de ver as coisas". Os críticos da época de Sartre quiseram identificar essa "absolutização do estilo" com um esteticismo aristocrático. Os contemporâneos de Flaubert, no entanto, não se deixaram confundir por esse "absoluto": ele não se referia a uma

elevação ao sublime, mas à dissolução de toda ordem. A qualidade de absoluto do estilo (*l'absoluité du style*) era a princípio a ruína de todas as hierarquias que até então haviam governado a invenção dos temas, a composição das ações e a conveniência das expressões. Nas próprias declarações da arte pela arte era preciso ler a fórmula de um igualitarismo radical. Esta fórmula não revertia apenas as regras das artes poéticas, mas toda uma ordem do mundo, todo um sistema de relações entre as maneiras de ser, as maneiras de fazer e as maneiras de dizer. A absolutização do estilo era a fórmula literária do princípio democrático da igualdade. Ela estava de acordo com a destruição da velha superioridade da ação sobre a vida, com a promoção social e política dos seres quaisquer que fossem, dos seres dedicados à repetição e à reprodução da vida nua.

Resta saber como pode soar essa "promoção" democrática das vidas quaisquer correlata à "indiferença" da escrita. Os críticos de Flaubert deram forma, logo em seguida, a uma doutrina. A democracia para eles se decompunha em duas coisas: num sistema de governo no qual eles viam uma utopia autodestrutiva; e numa "influência social", uma maneira de ser da sociedade caracterizada pelo nivelamento das condições e das maneiras de ser e de sentir. Se a democracia política estava condenada a morrer devido a sua utopia, este processo social em si não podia ser frustrado – no máximo contido e dirigido pelos espíritos bem nascidos –, e não podia deixar de imprimir sua marca nos textos. É também por isso que esses críticos não tardaram em corrigir Flaubert, em mostrar, como Voltaire o fizera em relação a Corneille, quais os temas deveriam ser escolhidos e como deveriam ser tratados. Ao contrário, explicavam a seus leitores por que Flaubert estava condenado a necessariamente escolhê-los e a tratá-los daquela forma; protestavam em nome dos valores perdidos, mas seu protesto circunscrevia-se na cena de um novo paradigma que fazia da literatura uma "expressão da sociedade", a ação de forças impessoais fugazes à vontade dos autores. Pode ser que o ponto de vista do seu fatalismo de homens bem-nascidos ao mirar a "torrente democrática" lhes ocultasse a dialética mais complexa engajada por essa ideia da literatura como expressão da sociedade. A referência global a um estado de sociedade, na verdade, oculta a tensão que une e opõe ao mesmo tempo o princípio democrático e o exercício de um novo regime de expressão.

Pois a democracia não determina por si mesma nenhum regime de expressão particular. Ela rompe antes de tudo com qualquer lógica determinada de relacionamento entre a expressão e o seu conteúdo. O princípio da democracia não é o nivelamento – real ou suposto – das condições sociais. Não se trata de uma condição social, mas de uma ruptura simbólica: a ruptura de uma ordem determinada de relações entre os corpos e as palavras, entre as maneiras de dizer, as maneiras de fazer e as maneiras de ser. É neste sentido que se pode opor a "democracia literária" à ordem representativa clássica. Esta última ligava à superioridade da ação sobre a vida uma certa ideia da palavra. Era esse o esboço que Voltaire fazia ao evocar com nostalgia o

público de Corneille. O dramaturgo, explica Voltaire, escreve para um público constituído por príncipes, generais, juízes e preletores. Ele escreve, em suma, para um público de homens que agem através da palavra. No regime representativo, portanto, escrever é, a princípio, falar. A fala era o ato do orador ao persuadir uma assembleia, do general ao arengar suas tropas, ou do preletor ao edificar as almas. O poder de fazer arte com as palavras ligava-se ao poder de uma hierarquia da palavra, de um conjunto de relações regradas e localizadas entre os atos de fala e as audiências definidas, às quais estes atos de fala deveriam produzir efeitos de mobilização dos pensamentos, das emoções e das energias. Voltaire por sua vez deplorava o esvanecimento dessa ordem. O auditório de suas tragédias não era mais aquele de Corneille, não era mais um auditório de juízes, de príncipes ou de preletores, era apenas "um certo número de jovens rapazes e jovens moças",[6] o que vale dizer: era qualquer um e ninguém em particular, nenhuma instância social que penhorasse a potência do discurso.

Era bem esse o público que lia os romances de Balzac ou de Flaubert. A literatura é esse novo regime da arte de escrever em que o escritor é qualquer um e o leitor é qualquer um. É neste aspecto que as frases dos romancistas podiam ser comparadas a pedras silenciosas. Elas eram mudas no mesmo sentido em que Platão havia oposto as "pinturas silenciosas" da escrita à fala viva posta pelo mestre como uma semente destinada a crescer no interior da alma do discípulo. A literatura é o reino da escrita, da fala que circula por fora de toda relação de locais e metas determinadas. Essa palavra silenciosa, dizia Platão, irá se mover à direita e à esquerda sem sequer saber a quem ela convém ou a quem ela não convém se dirigir. Ela seguirá rumo a essa literatura que não se endereça mais a nenhuma audiência específica, partilhando uma mesma posição na ordem social e sacando desse *éthos* as regras de interpretação e os modos de sensibilidade ordenados. Como a letra errante denunciada pelo filósofo, ela circula sem destinatário específico, sem mestre a acompanhá-la, sob a forma de seus fascículos impressos que circulam entre todos, desde os gabinetes de leitura às barracas ao léu, oferecendo suas situações, personagens e expressões à livre disposição de quem quer que delas queira se aproveitar. E para tanto, basta saber ler o que está impresso, uma capacidade que os próprios ministros das monarquias censitárias julgam necessária de ser difundida entre o povo. É nisso que consiste a democracia da escrita: seu mutismo falastrão revoga a distinção entre os homens da palavra-em-ação e os homens da voz sofrida e ruidosa, entre aqueles que agem e aqueles nada mais fazem que viver. A democracia da escrita é o regime das letras em liberdade, que cada um pode tomar para si, seja para se apropriar da vida dos heróis ou das heroínas dos romances, seja para fazer de si mesmo um escritor, seja ainda para se inserir na discussão sobre os assuntos comuns. Não se trata de uma influência social irreversível, trata-se de uma nova partilha do

sensível, de uma relação nova entre o ato da fala, o mundo que ele configura e as capacidades daqueles que povoam esse mundo.

A época do estruturalismo quis fundamentar a literatura sobre uma propriedade específica, um uso próprio de escrita que denominou "literariedade". Mas a escrita é completamente diferente de uma linguagem voltada à pureza de sua materialidade significante. A escrita significa o oposto de tudo que se julgue próprio à linguagem, ela significa o reino da impropriedade. Se se quiser denominar "literariedade" o estatuto da linguagem que torna a literatura possível, é preciso fazê-lo soar pelo inverso da proposta estruturalista. A literariedade que tornou possível a literatura como nova forma de arte da palavra não é nenhuma propriedade específica da linguagem literária. Pelo contrário, ela é a democracia radical das letras, da qual qualquer um pode se aproveitar. A igualdade dos temas e das formas de expressão que define a novidade literária se acha ligada à capacidade de apropriação do leitor qualquer. A literariedade democrática é a condição da especificidade literária, mas ao mesmo tempo essa condição ameaça arruiná-la, porque ela significa a ausência de toda fronteira entre a linguagem da arte e a linguagem da vida de qualquer um. Para responder a essa ameaça de desaparecimento inerente ao novo poder da literatura, a política da literatura precisa ser divida. Ela se esforçou em quebrar essa solidariedade, em dissociar a escrita literária da literariedade que é sua condição. E não é à toa que a literatura absolutizada serviu tão frequentemente de palco para as infelicidades daquele ou daquela que leu demais os livros, que buscou demais transformar as palavras e as histórias dos livros na matéria de sua própria vida: Véronique Graslin, Ruy Blas, Emma Bovary, Bouvard e Pécuchet, Judas – o obscuro –, e tantas outras figuras dessa literatura que sustenta e solapa ao mesmo tempo o absoluto literário. Mas o caso não pode ser medido apenas pela moral da fábula, expondo os infortúnios que aguardam os que lidam com a disponibilidade das palavras. O que a literatura opõe, portanto, ao privilégio da fala viva (que corresponde, na ordem representativa, ao privilégio da ação sobre a vida) é uma escrita concebida como máquina de dar voz à vida, uma escrita que é, de uma vez só, mais silenciosa e mais falante que a fala democrática: uma fala escrita sobre o corpo das coisas, tirada dos anseios dos moços e moças da plebe, mas que é também uma fala que não foi proferida por ninguém, que não diz respeito a nenhuma vontade de significação, mas que exprime a verdade das coisas da mesma maneira que os fósseis ou as estrias da pedra carregam escritas as suas histórias. Eis o segundo sentido da "petrificação" literária. As frases de Balzac e de Flaubert eram talvez pedras silenciosas, mas aqueles que proferiam esse julgamento sabiam também que, na época da arqueologia, da paleontologia e da filologia, as pedras também falam. Elas não têm voz como os príncipes, os generais ou os oradores, mas a sua fala é muito melhor que a deles: elas carregam em seus corpos o testemunho de suas histórias e este testemunho é mais confiável que qualquer

discurso proferido pela boca humana: ele é a verdade das coisas em contraste ao palavrório e às mentiras dos oradores.

O universo representativo clássico ligava a significação à vontade de significar. Fazia-o fundamentalmente como uma relação de destinação, como a relação de uma vontade atuante com uma outra vontade sobre a qual a primeira queria agir. É este poder da fala em ação que os oradores revolucionários subtraíram da ordem hierárquica da retórica clássica, inventando uma continuidade entre a eloquência das repúblicas antigas e aquela da Revolução nova. A literatura, por si, faz surgir um outro regime de significação: tal significação não é mais uma relação vontade-a-vontade, ela é uma relação signo-a-signo, uma relação nas coisas silenciosas e sobre o próprio corpo da linguagem. A literatura é a demonstração e o deciframento desses signos que se inscrevem nas coisas. O escritor é o arqueólogo ou o geólogo que faz falar os testemunhos silenciosos da história comum – eis o princípio que põe em ação o romance dito realista. O princípio desta forma na qual a literatura impõe sua nova potência não é de modo algum, como se costuma dizer, uma reprodução dos fatos em sua realidade, mas a demonstração de um novo regime de adequação entre o significado das palavras e a visibilidade das coisas, a aparição do universo da realidade prosaica como um imenso tecido de signos que carregam escrita a história de um período, de uma civilização ou de uma sociedade.

No começo de *Le Peau de chagrin*, Balzac conduz o herói Raphaël a uma loja de antiguidades. Nessa loja, os objetos de todas épocas e de todas as civilizações se misturam. Objetos das artes, da religião, do luxo e da vida ordinária: crocodilos, macacos ou serpentes empalhados parecem sorrir diante dos vitrais de igreja ou querer morder os bustos esculpidos; um vaso de Sèvres ladeia uma esfinge egípcia; Madame Du Barry observa um cachimbo indiano; e uma máquina pneumática quase cega o imperador Augusto. Essa loja onde tudo se mistura compõe, segundo Balzac, um poema sem fim. Este poema é duplo: é o poema da grande igualdade das coisas nobres ou vis, antigas ou modernas, decorativas ou utilitárias; e é também, pelo inverso, a demonstração dos objetos que são ao meso tempo os fósseis de uma época, os hieróglifos de uma civilização. O mesmo vale para o esgoto de Paris descrito por Victor Hugo em *Os miseráveis*. O esgoto, diz Hugo, é a "fossa da verdade" onde as máscaras tombam e onde os signos da grandeza social se igualam com os dejetos da vida de qualquer um. De um lado tudo vai parar lá numa indiferença igualitária, mas também toda uma sociedade pode ali ser lida em sua verdade através dos fósseis que ela incessantemente deposita em seus submundos.

É essa verdade da vida, que a literatura do período romântico opõe às verossimilhanças da retórica e da poética clássicas, cuja genealogia Balzac expõe ao interpolar na descrição da fabulosa loja um paralelo entre duas poesias: a artificial, aquela do poeta da palavra, tendo em mente Byron, que expressa em verso os seus movimentos íntimos e os problemas do tempo; e a verdadeira poesia nova, aquela do geólogo, tendo em mente Cuvier, que reconstrói cidades a

partir de alguns dentes, que repovoa florestas a partir de samambaias impressas sobre a pedra fossilizada ou que reconstrói famílias de animais gigantes a partir de um osso de mamute. A verdade da literatura se inscreve na via aberta pelas ciências que fazem falar os destroços sem vida: fósseis do paleontólogo, pedras ou dobras de terrenos do geólogo, ruínas da arqueologia, medalhas e inscrições do "antiquário", fragmentos do filólogo. Ela confessa sua verdade à sociedade nova na maneira pela qual todos aqueles sábios procuraram restaurar a verdade da vida dos povos antigos ou arrancar da natureza muda o segredo dos primeiros tempos de sua história. É esse modelo de verdade que a literatura nascente opõe por sua vez aos princípios hierárquicos da tradição representativa e à democracia sem lei da letra errante.

O que vale dizer que ela opõe aos príncipes de ontem e ao povo da democracia um outro povo, aquele que os filólogos, antiquários e arqueólogos reinventaram contra a poética de Aristóteles e a Grécia domesticada do século de Luís XIV. Sua queda da racionalidade representativa se inscreve muito naturalmente no prolongamento da revolução feita por Vico ao liberar a figura do "verdadeiro" Homero: um Homero que era poeta na contramão de toda lógica representativa porque ele não era um inventor de histórias, de personagens e de expressões, mas a voz de um povo ainda em sua infância, incapaz de distinguir a ficção da história, ou a expressão prosaica do arquétipo poético (*trope poétique*). O que serve de modelo à literatura, para além das verossimilhanças e das conveniências rejeitadas, é esta imediata identidade do poético e do prosaico.

A transição, porém, não é óbvia. Isso porque todos aqueles que na época romântica sonharam com essa identidade da arte e da vida prosaica fizeram-no sob a forma da nostalgia por um paraíso perdido. Essa poesia "ingênua" era a expressão de um mundo onde a poesia não existia como uma atividade separada, onde a própria lógica das esferas de atividades separadas não existia. Ela era a emanação de uma civilização em que a vida privada não se opunha à vida pública, em que o culto religioso era idêntico à celebração da coletividade cidadã e a história dos ancestrais era inseparável da história das divindades mitológicas, em que a escultura e a música, o teatro e a dança eram funções da vida coletiva, e em que a preparação para a vida pública se dava tanto nos ginásios quanto o aprendizado da cítara. Ora, essas condições da poesia como expressão de um povo desapareceram todas na civilização moderna, que se definia por propriedades exatamente inversas. O espírito de análise que nela separava a razão do mito e a história da ficção era a expressão de um mundo onde as funções se separam, onde o Estado não se baseia mais na filiação divina, mas nas necessidades racionais da gestão das populações, onde as forças da indústria arrancaram da natureza as ninfas e os faunos e onde as leis do valor de mercado relegaram os demais valores às esferas dos comportamentos individuais, nas quais a arte trabalha para o prazer dos amadores e não para as celebrações da vida coletiva, e a religião tende a se trancar na interioridade do coração. Esse mundo tem seu centro de gravidade mais ao

norte, onde as condições climáticas favorecem o enclausuramento nas casas e a constituição de uma vida privada que encontra em si mesma diversas satisfações para renunciar à vida pública.

Os espíritos lúcidos da época romântica concluíram que a bela poesia antiga, a poesia "ingênua" fundada sobre a poeticidade própria da vida não é mais possível, porque a prosa dos interesses materiais, da administração e do pensamento científico distanciaram definitivamente as antigas núpcias da poesia, da mitologia e da vida coletiva. Com Hegel, afirmam que a arte e a poesia, como formas de expressão da vida coletiva, são coisas do passado. Com Schiller e Madame de Staël, declaram que a poesia do porvir (ou a nova literatura) deve seguir na direção contrária de todo retorno sonhado a uma materialidade perdida, que ela deve estar à vanguarda do movimento que dissolve as substancialidades poéticas antigas no fluxo do pensamento que retorna a si mesmo, que explora seu domínio próprio e que participa nesses termos da batalha das ideias. É assim que Madame de Staël entende, a seu ver, a nova democracia literária: a literatura encontrará seu domínio de predileção na observação de uma vida interior doravante alargada e aprofundada, pois ela não é mais limitada ao componente masculino e nobre da humanidade; ela o encontrará também no domínio das ideias abstratas no qual seus contemporâneos sabem que o progresso diz respeito ao futuro de todos.

Esse é o diagnóstico presente no livro que estabeleceu, no ano de 1800, o vocábulo *littérature*. Ora, o porvir literário não confirmou esse diagnóstico. Sem dúvida fracassaram os sonhos de uma nova Grécia ou das antiguidades e mitologias de substituição requisitadas ao *Romancero*, ao *Cor merveilleux de l'enfant*, às lendas populares, aos druidas, aos mártires cristãos e à Idade Média. Este é, aliás, o ponto interessante: a resposta ao diagnóstico de ruptura entre a prosa do mundo moderno e a velha poesia idêntica ao tecido da vida coletiva não veio da parte das antiguidades, mitologias ou literaturas populares de substituição; ela veio do próprio coração daquilo que parecia refutar a velha poesia: da prosa da cidade moderna, das fachadas fechadas e das vidas enclausuradas, e também dos novos templos do ouro e da mercadoria, assim como de seus subterrâneos obscuros e de seus esgotos sórdidos.

É a lição que, em *As ilusões perdidas*, Balzac administra ao leitor ao mesmo tempo que ao poeta de província Lucien de Rubempré – que ao chegar à capital do gosto aprende que ela é na verdade a capital do comércio e que a poesia está submetida às leis da indústria literária e aos caprichos de um jornalismo vendido. Ele deverá tentar vender as *Marguerites*, fruto de sua inspiração poética ideal, aos livreiros das *Galeries de Bois du Palais Royal*, uma espécie de acampamento sórdido, localizado ao lado da Bolsa de Valores e num santuário da prostituição. Mas esta queda do poeta aos infernos onde se vendem as ideias e os corpos é, para o leitor, a oportunidade de descobrir uma poesia de um vigor totalmente diferente daquele dos sonetos de Lucien. Esse "palácio extraordinário" com seus envernizamentos, seus escombros restaurados, suas velhas pinturas e suas tabuletas fantásticas; suas treliças onde vegetam "os produtos mais

bizarros de uma botânica desconhecida pela ciência", onde as flores da retórica de rascunho se misturam às flores de um rosal, onde os prospectos florescem nas folhagens e onde os destroços da moda sufocam a vegetação; essas butiques de modistas "cheias de chapéus inconcebíveis", esses "vales de lama endurecida", essas "vidraças sujas pela chuva e pela poeira", essa "república de calçadas secas pelo sol e como que já inflamadas pela prostituição", sobre as quais pisoteiam corretores, políticos, jornalistas e prostitutas, tudo compondo uma "infame poesia".[7] Mas esta infame poesia da mistura dos gêneros, das atividades e das idades é justamente a forma moderna dessa poesia imanente a um mundo vivido cujo segredo perdido é dito. Não é verdade que o mundo moderno seja o universo da racionalidade cinzenta dos sábios, dos administradores e dos mercadores. Ele é o mundo onde tudo se mistura, onde a decoração da mercadoria se iguala a uma gruta fantástica, onde toda marca se torna um poema e o símbolo de um mundo vivido, onde todo prospecto se torna uma vegetação desconhecida, todo dejeto se torna o fóssil de um momento da civilização, e toda ruína se torna o monumento de uma sociedade. O mundo moderno é um gigantesco monturo (*amoncellement*) de ruínas e de populações fósseis incessantemente renovadas, um vasto tecido de hieróglifos a serem lidos sobre os muros. A cidade antiga ideal – em que a vida se escancarava, em que as atitudes dos corpos nas palestras e o drapeado das roupas se ofereciam antes de tudo ao cinzel do escultor e à pompa das festas – encontra seu equivalente inverso nesse universo onde o dentro e o fora se misturam, tal como o novo e o antigo, os signos da vida prosaica e os signos da poesia. O caos da vida contém uma potência de linguagem e de racionalidade que ultrapassa de longe a velha lógica das ações. Qual cálculo dos episódios de um drama, qual esgarçamento íntimo de um herói de tragédia jamais igualará a potência da linguagem presente no carfarnaum das *Galeries de Bois*, mas também presente no chapéu e no uniforme do primo Pons?

É preciso então unicamente aprofundar a mais simples ideia da literatura como expressão da sociedade "democrática". As profusões descritivas do romance exprimem algo completamente diferente de uma febre democrática pelo consumo. Não se compra nada nas lojas de Balzac: nelas são lidos os sintomas dos novos tempos, nelas são reconhecidos os destroços de mundos arruinados, nelas se acha o equivalente das divindades mitológicas mortas. O mundo moderno emblematizado por esses objetos é um vasto tecido de signos, ruínas e fósseis que assemelham a nova poesia – a poesia da prosa do mundo – ao trabalho dos filólogos, arqueólogos ou geólogos. Mas é também um mundo repovoado por criaturas fantásticas que estão em guarda em todas as vitrines ou à espreita em todas as passagens, novas divindades da terra e dos infernos. A literatura é indissoluvelmente uma ciência da sociedade e a criação de uma nova mitologia. A partir disso se define a identidade de uma poética e de uma política. O

novo regime de significação (que destitui de seus privilégios a vontade de significar e o ato da fala) define também uma distância em relação à cena política democrática, cena esta que, na verdade, voluntariamente se constitui pelo enviesamento das palavras, das frases e da retórica dominante. A esta *mise-en-scène*[8] democrática a literatura opõe uma outra política, cujo princípio é dispor a seu bel prazer da vaidade dos oradores do povo em campanha, nutridos pela retórica antiga, de sair da cena da palavra veiculada por vozes sonoras para decifrar os testemunhos que a sociedade por si mesma oferece à leitura, para desenterrar aqueles que ela, sem querer nem saber, remove para zonas marginais obscuras. À cena ruidosa dos oradores opõe-se a viagem aos subterrâneos que resguardam a verdade oculta.

Essa política da literatura, alternativa àquela dos combatentes da República, é retratada com exatidão em *Os miseráveis*, quando Jean Valjean sai da barricada em que Enjolras e seus amigos foram mortos e se enfia, levando o corpo ferido de Marius, nas profundezas do esgoto onde a mistura de escórias da grandeza e da miséria, da pompa social e do artifício teatral, dá testemunho de uma outra igualdade através de uma outra linguagem. O romancista com certeza simpatiza com a causa dos republicanos mortos por seus ideais, mas a lógica própria do romance opõe os republicanos a um outro povo, um outro regime da palavra, uma outra comunidade de vivos e de mortos. É da mesma maneira que Michelet escreve sua *História da Revolução Francesa*. Quando ele descreve a festa da Federação nas cidades e povoados da França, ele evoca com entusiasmo os testemunhos escritos pelos oradores locais, mas não cita nenhum desses testemunhos. A razão disso é clara: a retórica do povoado republicano é composta de palavras e imagens tomadas de empréstimo da retórica dos oradores da capital, que por sua vez foi tirada da antiga retórica aprendida nos colégios da monarquia. Por esta voz de empréstimo, que é a voz dos militantes da República, ele substitui uma outra voz, a voz da República em pessoa, como adequação entre os corpos e as significações. Ele nos diz então quem fala através dos escritos dos oradores dos povoados: a voz da terra e das colheitas, ou o combate das gerações. Michelet é um republicano ardente, mas um republicano da idade da literatura, e, na idade da literatura, as coisas silenciosas falam da República melhor que os oradores republicanos.

Não existe *uma* política da literatura: esta política é no mínimo dupla. A "petrificação" que tanto os críticos reacionários do século XIX quanto os críticos progressistas do século XX reprovam na nova literatura é na verdade o entrelaçamento de duas lógicas. De um lado, ela marca o colapso do sistema das referências que fazia o acordo da representação com as hierarquias sociais. Ela cumpre a lógica democrática da escrita sem mestre nem destinação, a grande lei da igualdade de todos os temas e da disponibilidade de todas as expressões que marca

a cumplicidade do estilo absolutizado com a capacidade de qualquer um de se valer de quaisquer palavras, frases ou histórias. De outro lado, porém, ela opõe à democracia da escrita uma poética nova, que inventa outras regras de adequação entre a significação das palavras e a visibilidade das coisas. Ela identifica esta poética a uma política, ou, melhor, a uma metapolítica, se cabe chamar de metapolítica a tentativa de substituir das cenas e dos enunciados da política as leis de uma "cena verdadeira" que lhes servia de fundamento. É justamente isto que a literatura faz quando deixa a barulheira da cena democrática para os oradores e se volta para as profundezas da sociedade, inventando esta hermenêutica do corpo social, esta leitura das leis de um mundo através do corpo das coisas banais e das palavras sem importância cuja herança será repartida pela história e pela sociologia, pela ciência marxista e pela ciência freudiana. Quando Marx convida o leitor a com ele se enfurnar nos infernos da produção capitalista tal como a ciência as descobre ocultas sob a banalidade da troca mercantil, sua referência textual é tomada de empréstimo da *Divina Comédia*, de Dante. O gesto hermenêutico, porém, que ele empreende é tomado de empréstimo por sua vez da poética de *A comédia humana*, de Balzac. A mercadoria é uma fantasmagoria, uma coisa de aparência completamente simples, mas que na verdade se revela como um nó de sutilezas teológicas: esse princípio da ciência marxista vem no eixo da revolução literária que se desviou da lógica das ações pretensamente governadas por seus fins racionais face ao mundo das significações ocultas na aparente banalidade. Ele lhe toma de empréstimo, aliás, seu princípio mais paradoxal: para compreender a lei de um mundo, não se deve apenas buscá-la nas coisas banais: é preciso extrair destas coisas banais o seu aspecto suprassensível, fantasmagórico, para nelas ver se mostrar a escrita em código do funcionamento social. É por isso que mais tarde, Walter Benjamin poderá recorrer à teoria marxista do fetichismo para explicar, pela fantasmagoria mercantil e pela topografia das passagens parisienses, a estrutura da imagística baudelairiana; isto porque a *flânerie* baudelairiana acontece muito menos nas passagens dos Grands Boulevards parisienses do que na loja-gruta de Balzac, que concebeu a teoria do fetichismo e que assombrará os delírios surrealistas do inspirador imediato de Benjamin, Aragon, cujo passeio encantado pela passagem do Opera e em frente à loja obsoleta do mercador de bengalas prolonga a descrição fantástica das Galeries de Bois e de seus modistas de chapéus inconcebíveis. Não se trata aqui da influência de um autor sobre o outro. Trata-se do modelo poético e metapoético posto em jogo pela literatura como tal, a qual nossas ciências humanas e sociais devem em grande parte seus modos de interpretação.

A cumplicidade mencionada anteriormente entre os críticos marxistas do século XX e os críticos reacionários do século XIX deve, portanto, ser restituída num quadro muito maior. A possibilidade de dois diagnósticos opostos sobre a "política" da literatura se inscreve ela mesma nos quadros interpretativos forjados por esta literatura que, com Hugo, se quis "história dos

costumes", ou, com Balzac, "arqueologia do mobiliário social". Os críticos do século XX acreditaram, em nome da ciência marxista ou freudiana, da sociologia ou da história das instituições e das mentalidades, desmistificar a ingenuidade literária e declarar seu discurso como inconsciente ao mostrar como suas ficções simbolizavam, sem saber, as leis da estrutura social, o estado da luta de classes, o mercado dos bens simbólicos ou a estrutura do campo literário. Mas os modelos explicativos que eles utilizaram para dizer a verdade sobre o texto literário são os modelos forjados pela própria literatura. Analisar as realidades prosaicas como fantasmagorias que carregam um testemunho da verdade oculta de uma sociedade, dizer a verdade da superfície, viajando para as profundezas e enunciando o texto social inconsciente que dali se pode decifrar, este modelo da literatura sintomática é uma invenção própria da literatura. Ela é o próprio modo de inteligibilidade no qual sua novidade foi afirmada e que ela transmitiu às suas ciências da interpretação, que acreditaram poder, ao aplicarem sobre a literatura o método que ela forneceu, forçá-la a reconhecer sua verdade oculta.

O que permite essas referências de retorno não é apenas o fato de que a literatura forneceu por si mesma os esquemas de pensamento com os quais se pretende desmistificá-la; é também porque ela não esperou por esses críticos problematizarem sua própria ciência, para fazer a si mesma e por si mesma o objeto de um diagnóstico e de uma revisão. O caos da loja de antiguidades ou da casa de jogos de azar, das Galeries de Bois ou do jornal pode, com certeza, ser tratado, em Balzac, como poesia hermenêutica. Mas o poema hermenêutico, ao contrário, é lido como um sintoma do estado do corpo social: está em toda a linguagem inscrita nas coisas, em todo o pensamento que trabalha sua própria inércia. Este excesso de palavra e pensamento, porém, deixa-se interpretar, por sua vez, como o signo de uma doença de uma idade e de uma sociedade. A profusão hermenêutica que aparecia inicialmente como o antídoto para a apropriação democrática selvagem das palavras, das frases, das histórias, encontra-se rapidamente confundida com o mesmo excesso das palavras. E a literatura volta então sua ciência sintomática contra a profusão de signos e decodificações que ela mesma tinha orquestrado. Este é o princípio do contramovimento que Sartre observa nos contemporâneos de Flaubert e que ele assemelha a um desejo aristocrático de construir um santuário de palavras reservado aos letrados. É preciso, sobretudo, ver o processo pelo qual a hermenêutica literária se volta contra si mesma, retoma a embriaguez de suas decodificações por conta do excesso democrático das palavras e dos pensamentos e percebe nessa "linguagem da vida" – que ela tinha oposto à racionalidade representativa das ações e do querer-dizer – um perigo para aquela própria vida. Ninguém resumiu esse retorno melhor que Taine em suas descrições de uma cidade sufocada pelo peso das palavras e dos pensamentos espremidos:

> Sobre um banco do Luxembourg, escuta-se uma discussão de medicina; no canto de uma calçada um geólogo conta as descobertas das últimas escavações; um longo museu faz passar por toda a história em uma meia hora; uma ida ao teatro lança no meio de pensamentos há meio século apagados; em duas horas num salão, passarão em revista todas as opiniões humanas [...]. De todos os cérebros que fumam, o pensamento sai como um vapor: respira-se-lo involuntariamente, ele crepita em todos os olhos inquietos ou fixos, nos rostos enrugados e carcomidos, nos grandes gestos precipitados e precisos. Os que chegam pela primeira vez sentem vertigem; as ruas falam demais, a multidão apressada sempre corre; há tantas ideias penduradas nas vitrines, amontoadas nas barracas, impressas nos monumentos, presas nos cartazes, deslizando sobre as fisionomias que por elas são lotadas e oprimidas.[9]

A simetria inversa entre as condições da poesia antiga e aquelas da literatura nova assume uma forma inquietante que se pode resumir assim: aquilo que se compara à saúde individual e coletiva dos espíritos e dos corpos, celebrada após Winckelmann como a substância da arte grega, é o caos da cidade moderna, é essa multiplicidade das palavras e dos pensamentos inscritos sobre as coisas, deformando os corpos e mantendo os espíritos numa febre perpétua. A relação da literatura com a política se complica então em uma ou em duas outras formas. Na verdade, a diferença literária se desloca da decodificação dos signos para a apreensão das intensidades. Como estas intensidades são as da febre que ela vê devorar o corpo social, duas vias se oferecem à literatura. Uma é a de se tornar uma espécie de medicina perversa, fazendo arte de sua própria maneira de modular a pressão da febre, de fazer flambar seus acessos e ressoar sua música. É esta medicina perversa, sentindo e fazendo sentir prazer da doença que ela expõe, que Zola define ao fazer a crítica da *Germinie Lacerteux* dos Goncourt, a história dessa bacante plebeia escondida sob a imagem da empregada de bom coração.[10] É ela que põe em perspectiva a poesia das lojas e mostruários do *Ventre de Paris* ou de *Au Bonheur des dames* – que não são mais o caos da mistura para desvendar pela leitura dos signos, mas a torrente de consumo na qual os burgueses de Paris tornam-se bacantes, batendo-se para rasgar os corpos da mercadoria divinizada, enquanto o escritor-médico se assemelha ao artista-vitrinista ornando suas composições de cortinas resplandecentes, ou de salsichas cor de fogo a catedral onde flameja a mercadoria, e onde o povo tem agora o seu templo – ao lado da igreja gótica deserta. Para ele é correto agora pensar positivamente como o poeta de uma democracia parecida com a grande febre consumista ou com a sabedoria inconsciente do caos empurrando o corpo social em direção a um futuro desconhecido. Assim, propõe-se uma identificação entre o ritmo da escrita e aquele de uma doença social – talvez convocada a ser descoberta como uma saúde inaudita.

A isso se opõe uma outra medicina, atenciosa em diferenciar os regimes de intensidade. Trata-se então de definir uma saúde diferente para a escrita e de lhe construir um plano de igualdade própria: o das individualidades novas, elaboradas pela destruição própria da máquina significadora e inflamadora individual ou coletiva. É talvez isso que emblematiza, em *Madame Bovary*, o célebre episódio dos comícios agrícolas onde dois discursos de sedução – o do conselheiro da prefeitura e o de Rodolphe – alcançam seus fins apenas ao se perderem em seus contrários: o murmúrio indiferente da vida não significante, o torpor da tarde de verão e os mugidos dos animais de carga para um, um perfume de baunilha e o turbilhão de poeira levantado pelas rodas de uma diligência ou outra. Ao mutismo muito falastrão da letra, como à palavra escrita sobre as coisas e sobre os corpos, opõe-se então uma terceira sorte de equivalência da palavra e do mutismo: a respiração das coisas libertas do império das significações. A palavra silenciosa torna-se aí a pura intensidade das coisas sem razão que se opõe por sua vez à dispersão democrática da letra errante e à falastrice hermenêutica da decodificação universal dos signos. Esta terceira forma da palavra silenciosa define ela mesma uma terceira forma de democracia. Ela pode se resumir em uma tirada de Flaubert na qual ele declara se interessar menos pelo pobre miserável que pelos piolhos que o devoram. Pode-se traduzir isso nos termos filosóficos tomados de empréstimo de Deleuze: a igualdade romanesca não é a igualdade molar dos temas democráticos, é a igualdade molecular dos microeventos, das individualidades que não são mais indivíduos, mas diferenças de intensidades cujo ritmo puro debela toda febre social.

A "petrificação" literária não se deixa então reconduzir a qualquer esquema simples de adequação entre uma forma de escrita e um conteúdo político. Ela é feita pela tensão entre três regimes de expressão que definem três formas de igualdade. Há inicialmente a igualdade dos temas e a disponibilidade de toda palavra ou de toda frase para construir o tecido de qualquer vida. Esta disponibilidade sela a solidariedade entre os romancistas da comédia humana ou dos costumes provincianos (*moeurs de province*) e seus personagens; ela define a capacidade para qualquer um de seus leitores ou leitoras de retomar o bem que eles roubaram de seus semelhantes. Há, em seguida, a democracia das coisas silenciosas que falam melhor que todo príncipe de tragédia, mas também melhor que todo orador do povo. E há por fim aquela democracia molecular dos estados de coisas sem razão, que refuta o estardalhaço dos oradores de clube e a grande falastrice hermenêutica da decodificação dos signos escritos sobre as coisas. Três "democracias", se se quiser: três maneiras pelas quais a literatura assemelha seu regime de expressão a um modo de configuração de um senso comum; três maneiras pela qual ela trabalha na elaboração da paisagem do visível, nos modos de decodificação dessa paisagem e do diagnóstico sobre o que indivíduos e coletividades fazem e podem nela fazer; mas também três políticas em tensão umas com as outras, e em tensão com as lógicas segundo as quais os

coletivos políticos constroem os objetos de sua manifestação e as formas de sua enunciação subjetiva.

A política da literatura é o embate destas políticas. Isso volta a dizer que sua crítica é inicialmente feita pelo jogo de suas tensões e pela experiência que ela faz aí por si mesma dos limites dos poderes do jogo. A literatura põe à prova seus limites, seja porque ela queira radicalizar o mutismo que a separa da falastrice democrática, seja porque ela queira exceder a democracia da letra ao fazer de si a língua nova do corpo coletivo. Flaubert ilustra bem o primeiro caso, em que a obra literária quer reconduzir à insignificância o reino prolixo da interpretação. Ela quer opor uma besteira a uma outra, opor a livre respiração dos fenômenos sem razão aos estereótipos da interpretação. Mas a partida se joga na verdade a três: para anular a bobagem do reino das interpretações (a prosa dos jornais, aquela de Homais ou aquela dos manuais que leem Bouvard e Pécuchet) na besteira superior do estilo absoluto, o escritor deve também anular a lacuna que seus personagens tentam cavar na prosa do mundo para aí lhes tecer uma vida com a ajuda das palavras roubadas ao acaso de seus leitores – mas este esforço tende em direção a um limite que é a supressão da lacuna literária ela mesma. Ao fim de *Bouvard et Pécuchet*, os dois antigos copistas que quiseram viver os livros em vez de copiá-los são punidos por sua pretensão. Eles retornam a sua mesa de trabalho e se resignam a nela copiar pela eternidade aquilo que nada mais pode ser que uma coleção de estereótipos. Eis uma boa medicina para debelar a doença democrática da escrita. Mas esta boa medicina é também a autossupressão da literatura. Flaubert deve copiar por si mesmo tudo o que ele põe seus personagens a copiar. Ele deve anular o trabalho pelo qual a prosa da literatura se separa dos lugares comuns da prosa do mundo. A pureza literária não pode desfazer o liame que a une à democracia da escrita sem suprimir-se a si mesma. Seu próprio processo de diferenciação a conduz a esse ponto onde sua diferença torna-se impossível de decidir.

A outra face do paradoxo se apresentará no século seguinte quando a vontade de se transformar em meio de intervenção incentivará uma literatura acusadora a acolher em suas páginas as mensagens padronizadas do mundo. É isso que testemunha a obra mais representativa da literatura política do século XX, o ciclo *USA* de John dos Passos. Quando Dos Passos intercala as frases estereotipadas das "atualidades" ou do "*darkroom*" nas aventuras de seus personagens atingidos pelo caos de um mundo dominado pela lei do dinheiro, ele toma de empréstimo certamente as formas da montagem dadaísta e surrealista. Mas, mais profundamente, é a política de *Bouvard et Pécuchet* que ele retoma e que ele tenta inverter. A montagem dos estereótipos midiáticos, longe de significar a igualdade de todas as coisas, deve na verdade fazer ressentir as formas da dominação violenta de uma classe. De um lado, o discurso dos destinos caóticos diz a verdade oculta atrás desses estereótipos. Inversamente, porém, é essa coleção de besteiras dos estereótipos da dominação que dá aos discursos

quebrados pela errância sua coerência, o sentido que os unifica. O dispositivo crítico novo mantém assim sua eficácia da recusa da heroicização e do sentimentalismo, do cinza sobre cinza que tende a derreter os dois elementos cujo choque mútuo supõe-se carregar o sentido político: os destinos dos personagens e o discurso sobre si do mundo e da dominação. Ele age sobre a redução assintomática da lacuna entre esse discurso vazio e a prosa suave que casa uniformemente os destinos dos filhos perdidos e dos arrivistas, dos submissos e dos rebeldes. Mas a igualdade indiferente dos estereótipos contamina em retorno a igualdade estilística aplicada ao discurso dos destinos, testemunhando a violência da dominação. A critica está, então, sempre à beira de seu esvaecimento no caos indiferente dos destinos equivalentes ao seio de um mundo que persegue despreocupadamente um caminho onde a força impessoal dos estereótipos devora constantemente as claras mensagens da luta de classes. À morte de Emma Bovary, ou ao retorno dos copistas a sua mesa de trabalho, responde o fim duplo do ciclo *USA* no qual a filha do médico pobre que se entregou à causa do proletariado se encaminha em direção a um novo encontro para denunciar um novo crime enquanto, à beira de uma estrada, um vagabundo anônimo procura em vão distrair um condutor do fluxo imperturbável da circulação. A política da "besteira" literária realiza-se aqui na pureza de seu paradoxo. Não se pode ter ao mesmo tempo a força denunciadora do sentido e a força denunciadora do não sentido. Mais exatamente: não se pode tê-los juntos, unir suas potências na quebra da frase sem que uma anule a outra. A frase do estilo absoluto se anula em última instância nos estereótipos da prosa do mundo. Está nisso, por uma simetria inversa, a diferença crítica, política que assim se torna, em último recurso, indiscernível.

É uma outra forma de autossupressão que a literatura encontra ao querer ultrapassar o "mutismo" democrático da letra para constituir uma nova escrita adequada a uma potência nova dos corpos. É o projeto que perseguia, longe de toda "pintura de palavras", o poeta ao escrever "*Quelle âme est sans défauts*?": aquele de uma poesia que esteja anterior à ação, de uma linguagem acessível a todos os sentidos e cantando as harmonias do novo amor e do novo corpo coletivo. Mas para operar a "alquimia do verbo" que deve permitir o canto novo da comunidade, o poeta não faz mais que a colagem do antiquário que ele enumera no começo do poema homônimo: iluminuras populares, sinais, literatura fora de moda, latim de igreja, livros eróticos sem ortografia, pequenos livros da infância, refrões bobos e ritmos ingênuos. O canto do futuro deve ser feito com os restos da vida ordinária e os fósseis da história coletiva reunidas ao acaso na loja do antiquário. Não há, porém, uma via que conduza do inventário dos signos silenciosos escritos nas coisas e da poética dos refrões fora de moda à poesia do futuro e ao hino do corpo coletivo.

Não é um simples caso de ilusão ou de impotência pessoais. A lacuna entre o projeto de alquimia do verbo e seu material testemunha o seguinte: a literatura se tornou uma potente

máquina de autointerpretação e de repoetização da vida, capaz de converter todos os pedaços da vida ordinária em corpos poéticos e em signos de história. Esta capacidade alimentou o sonho de uma nova escrita e aquele de um novo corpo que dá voz a esta reapropriação do poder de poesia e de história comuns, escrito sobre qualquer sinal, refrão fora de moda ou livro fora de uso. Mas a decodificação da palavra silenciosa, entretanto, se desdobrou. De um lado, ele entrou no modo ordinário de gestão de opinião, na rotina da reportagem universal denunciada por Mallarmé. Para se arrebatar desse destino, ele quis se exceder na decodificação do indecifrável, no esforço para tirar do refrão idiota – enquanto idiota – o ritmo de um mundo desconhecido onde a poesia e a prosa serão novamente confundidas de imediato. O poema dos hieróglifos enfim decifrados deve então remeter à música do insignificante. O corpo novo cantando o hino do verbo novo foi destinado a descansar a utopia, necessária e irrealizável, por aquela que o regime literário se projeta para além de si mesmo. No tempo do futurismo e da revolução soviética, o projeto rimbaudiano pôde entrar de acordo com o sonho de uma vida nova onde arte e vida não estariam mais separadas. No tempo do surrealismo, chegou-se então à poética da loja/caverna-de-Ali-Babá, celebrada por Aragon em *Le Paysan de Paris*, e que Benjamin teoriza pensando no Messias por vir, surgindo do reino dos mortos nas passagens parisienses. Mas, em todos os casos, o poema do futuro terá reencontrado a mesma contradição que o romance da vida de qualquer um, e o hino do povo a mesma contradição que a obra da pura literatura. A vida da literatura é a vida desta contradição.

O crítico ou o sociólogo quiseram ter aqui sua revanche ao fazer desta contradição a marca da velha ilusão que se imagina mudar a vida quando ela não faz outra coisa que não seja interpretá-la. Mas as interpretações são elas mesmas trocas reais, quando transformam as formas de visibilidade de um mundo comum e com elas as capacidades que os corpos de quaisquer pessoas podem assim exercer numa nova paisagem do comum. E a frase que opõe a transformação do mundo à sua interpretação faz parte do mesmo dispositivo hermenêutico que as "interpretações" que ela contesta. O novo regime de significação que sustenta a pureza da literatura deixa duvidoso o próprio sentido da oposição entre interpretação do mundo e transformação do mundo. Uma reflexão sobre a política da literatura pode então nos ajudar a compreender essa ambiguidade e certas de suas consequências nas ciências que pretendem interpretar o mundo como também nas práticas que pensam transformá-lo.

NOTAS

[1] Termo da linguagem cinematográfica que, para além do sentido simples de recorte, refere-se à montagem dos planos em sequências cuja organização dispõe a ordem dramática e visual do filme para a exibição.

[2] Jean-Paul Sartre. *Qu'est-ce que la littérature?*, em *Situations II*, Gallimard, 1948, p. 69.

[3] Sartre utiliza o termo *écrivain* para estabelecer uma oposição ao *poete*. A fim de manter tal contraste, quando o sentido seguir essa distinção, optamos pela forma "prosador".

[4] Expressão da linguagem musical que se refere às diferentes maneiras de como mover o arco sobre as cordas de um instrumento. [N. do T.].

[5] Jean-Paul Sartre, *Que é a literatura?*, tradução de Carlos Felipe Moisés, Editora Ática, 2004, p. 100.

[6] Voltaire. *Commentaires sur Corneille*, dans *The Complete Works*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1975, t. LV, p. 830-1.

[7] Honoré de Balzac, *Ilusions perdues*, édition présentée par Maurice Ménard, Le Livre de Poche, 1983, p. 209-14.

[8] Realização cênica de um determinado conteúdo narrativo, cujo processo envolve o planejamento e a execução desta organização; em sentido figurado, teatralização. [N. do T.].

[9] Hippolyte Taine, "Balzac", dans *Nouveaux essais de critique et d'histoire*. Paris: 1865, p. 69-70.

[10] Émile Zola, *Mes Haines*, dans *OEuvres Complètes*, t. I, présentées par Henri Mitterand, Nouveau monde éditions, 2002, p. 754-63.